

## H. リーマン「軽重法：楽節構造論」試訳（1）

### H. Riemann, „Metrik. Lehre vom musikalischen Satzbau“ aus *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (1903): Versuch einer japanischen Übersetzung (1)

朝 山 奈津子\*

Natsuko ASAYAMA\*

#### 要旨

H. リーマンの音楽理論の中で、特にフレージング論を総括した『音楽の長短法と軽重法の体系 *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*』(1903)の「第2部 軽重法：楽節構造論」の全訳。本稿では、第4章第18-21節を取り扱う。

キーワード：楽曲分析、フレージング理論、フーゴ・リーマン Hugo Riemann

フーゴ・リーマン Hugo Riemann (1849-1919) のいわゆる「フレージング論」は、楽曲分析の手法を論じる際に、主要大事典などで繰り返し言及されながらも、包括的・体系的な理論として受け継がれることなく、歴史上の一現象とみなされるに留まっている。それは、シェンカー Heinrich Schenker (1868-1935) の分析手法がシェンカー自身の著作を超えて独自の展開を見せていることとは対照的である。リーマンの著作が受け入れられにくい原因の一端は、膨大な量に加え、その論調の傲慢さにあるかも知れない。作曲者の書き残したテキストに対して修正を加えるに至っては、作品の解釈の範囲を越える行為であり、楽曲分析の根本的な目的が失われかねない。しかし、リーマンによる分析は解釈の無限のヴァリエーションの一つであって、教典ではない。彼の提唱する音楽理論と作品分析を切り離して読み、彼の分析の妥当性について、彼の理論に照らして議論することは可能であろう。

本稿は、『音楽の長短法と軽重法<sup>1</sup>の体系 *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*』(1903)の第2部「軽重法：楽節構造論」の全訳である。紙面の都合により、今回は第4章第18-21節を扱う。「フレージング論」に関する主要な著作としては『音楽の強弱法と緩急法 *Musikaische Dynamik und Agogik*』(1884)、『実践

フレージング入門 *Praktische Anleitung zum Phrasieren*』(1886、C. Fuchs との共著)、『フレージング提要 *Katechismus der Phrasierung*』(1890、C. Fuchs との共著)と本書『体系』があり、『提要』の改訂版として『フレージング便覧 *Vademecum der Phrasierung*』(1900、<sup>2</sup>1908、<sup>3</sup>1912)が版を重ねた。とはいえ、『便覧』の各版で大幅に改訂されたのは「導入 *Einleitung*」の部分であり、本文はほとんど変更されていない。したがって、本稿で扱う『体系』は成立年の観点で最後に書かれたフレージング論といえる。

本書の著述の特徴として、個々の音から複数の楽節の関係までさまざまなレベルで「重さ」に着目することが挙げられる。また、和声進行や動機連関にはほとんど言及しない点で、『便覧』よりもフレージングに特化した体系的な理論が構築されている。

本研究は、リーマンによるベートーヴェンのピアノソナタの分析を広く日本に紹介することを最終目的としている。本稿はその端緒として、特に基本概念の訳語の検討に努めた。訳出に際しては Hunnicutt による先行研究(2000)も参照した。譜例は原著からの複写であるが、必要に応じて日本語訳を補い、作品番号などの表示について統一を図り、原著の誤りは文末註にて指摘した。

\* 弘前大学教育学部音楽教育講座  
Department of Music, Faculty of Education, Hirosaki University

訳文中、角括弧と半角数字は原著の頁番号、亀甲括弧は訳者の補足を表わす。人名には生没年、書名には発行年を補った。また、明らかに楽節構造上の小節を論じている場合は、記譜上の小節との区別を判りやすくするため、小節番号に半角丸括弧を補った（リーマンは文中で小節番号に括弧を付けることはない。丸括弧はすべて訳者の補足である）。

## 第Ⅱ部 軽重法：楽節構造論

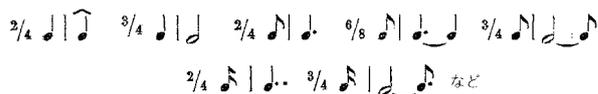
### 第四章：単純な対照構造、冒頭の重さの決定

#### 18. 規範的な基本型としての完全な八小節楽節<sup>2</sup>

[196] 本書のここまでの成果から総じて、次のことが前提となる。リズム上の時価 *Zeitwert*<sup>3</sup> のさまざまな重さは、第2拍の第1拍に対して感じられる関係にほかならない。第1拍は、第2拍の前に対置される。第2拍はそれに答え、何らかのまとまりに終結をもたらす。重い（答えの）拍 *Zeit* で到達する終止に長めに留まって強調する傾向は、ごく一般的にみられる。故に、軽いところ *Wert*<sup>4</sup> と重いところをもっとも適切に区別するには、不均等な下位分割〔三拍子〕の方が都合が良いと言えるかもしれない。また、重いところと軽いところの長さの違いを単調な音価によって意図的に均等にする動きでさえ、表現に満ちた演奏はつねに、個々の動機の重い方を無理にも少し伸ばして強調する。このように終止に向かって伸びる傾向自体は、構造に対しても [197] つねに感じ取られるのであり、反対に、第1の要素の延長はほとんどありえないかと思われる。しかし我々はすぐに確かめることになる。より大きな形式の要素にとっての終結部での静止は、最小形の場合と同じレベルで必須ではない。下位の分割において要素の延長は（たとえ僅かだとしても）、リズムの基本単位（拍子や拍）の始まりの瞬間に生じる。少なくとも伴奏のない単旋律では、これが基本リズムの決め手になる。したがって、二拍子すなわち基本単位2個が互に対置される拍子は、三拍子よりもまったく基本的なものということになる。故に、答える方の重い拍にまるまるもう1拍が付随する遅い三拍子は高度な芸術の形と言わねばならない。その場合、不均等な下位分割は、重い拍の長さを倍にするのではなく、延ばすのであると捉えた方が判りやすい。また、不均等な分割の背後には、意図的な均等の分割、すなわち最初と2番目とを同じ長さで対置させることが隠れている。そして、長い方のまとまりの中で、さらに各2個ずつを明瞭にしようと意図したときだけ、

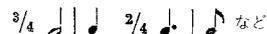
第2拍が延びることになる。かつてアリストイデス・クインティリアヌスは、リズムの秩序に関する必然的な説明の方法として、重い拍を次の軽い拍から切り離している<sup>5</sup>。これは、意図的に同じ重さで動く場合の強勢でも、あるいは第1章（〔原著〕62頁以下）にて展開したとおり重い拍を延長して、軽い拍を2倍、3倍、5倍、更にそれ以上に分割する場合でも同様に考えることができる。

#### 【譜例〔18-1〕】



[198] この図は、第1拍と第2拍の均質性からすっかり離れ、それが対置や応答の関係にあることも判りにくくなっているが、リズム感がすっかり弱まっているとしても、2つの音価の密接な繋がりがより緊密な単位となって見えてくることだろう。逆に、重い拍を犠牲にして軽い拍を延長すると、両者のつながりを認識することは難しくなり、二部分に分かれている感じが強まる。

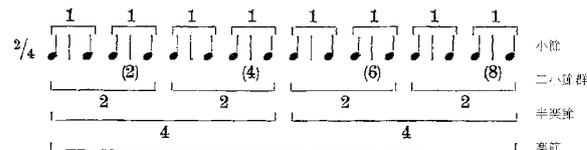
#### 【譜例〔18-2〕】



このようなまとまりの連結 *Schlußkette*<sup>6</sup> から判るのは、答えの拍が倍になっているのではなく、むしろ、本来は同じ共通の単位である2個のものが対置されて、韻律構造の基礎を成しているということ、また、より大きな形式要素を対置する場合に、1:2のバランスを求めるとはならず、むしろ単純に1:1を維持すべきことが判る。より高次の秩序において2個組を創り出すには、きわめて多様な方法がある。長い音や休符の構成上の効果の観察はすでに充分であるので、更なる例から一歩ずつ先へすすめていこう。

さて次に、等しい大きさの単位を次々と対置させ、等しい規模の2つ目が1つ目に答えることで、音楽形式の構造の基礎を作るとしよう。

#### 【譜例〔18-3〕】



8番目の小節で留めておくとしても、まずは特段の理由があるとは思われないだろう。なぜなら、第2の八小節楽節は第1に対して、明解に答えるように

[199] に対する。同じように、第2の半楽節が第1の半楽節に、第2の二小節群が第1の二小節群に對置されるからである。基本図式を、各小節が2（ないし3）個の音から成る八小節に限定するのはきわめて恣意的に見えるかも知れないが、そうでもない。第一に、それは新しいことではなく、長い歴史の中で（少なくともこの200年間）の慣習であるからだ。第二にほぼ400年来、単純な歌の形式の楽曲（舞曲）は八小節単位のルプリーズを持っている。第三に、しかしながら（そしてこれこそが決定的な点だが）舞曲や舞曲風の楽曲の最も単純な要素を除いて、八小節だけの連なりが見出されることはほとんどない。楽節間にはより長い挿入句が必ず登場する。音楽作品の分析はもちろん、これを形成する個々の楽節の相互関係を対象とし、動機素材によって第2のものが第1と同じように仕上げられているか否か、それは調やリズムなどに関して第1のものと對置しているか、補足関係にあるか、などを確かめようとする。しかし、第2楽節はより上位のレベルでは、ひとつの新しいまとまりとして第1に對置される。従って、一方がもう一方を補足する関係よりむしろ、それらの区別や差異が観察の主眼になってくる。

ハインリヒ・クリストフ・コッホ Heinrich Christoph Koch (1749-1816) は、楽節構造について体系的に論じようと試みた最初の人で、『作曲入門試論 *Versuch einer Anleitung zur Komposition*』（1782-1793、全3巻）を著した。そこで彼は、八小節の楽節の他に、四小節の楽節を「短楽節」と名付けている。私としては、ごくありふれた明らかに単発の形式要素に対して特別な名前を与えるべきでないと考える。これらは、以下の記述の枠組では、四小節の「半」楽節である。楽節が普通に展開し構成されていくなら、第(1)-(4)小節に当たるが、その際、「後楽節」（第(5)-(8)小節）が必ずしも続かなくとも良い。これがない場合には、第2の二小節群の對置に到達する展開になる。しかし、四小節で独立してまとまっているなら、すなわち、あたかも何か冒頭に置かれていたかのように始まる場合、そこにはむしろ後楽節の性格を指摘し、第(5)-(8)小節とすべきことが判る [200]（「唐突な *ex abrupto*」始まり）。八小節楽節の第(4)小節が担うべき役割を第(2)小節に与えたとしても、その四小節フレーズを、単位として機能させる理由は見あたらない。八小節楽節は、必ずしも、あるいは決して、発展を義務づけられた一つの閉じた単位ではない。むしろ、しばしば、始まったとは異なる調で終わるし、主調から脇へ逸

れたり、逆に戻ってきたり、あるいは主調周辺のまったく外にいたりすることもある。不完全な完結性ではあるが、八小節楽節をリズムの図式として以上のものと捉えることはできない。エベニーザー・プラウト Ebenezer Prout (1835-1909)などは、私の小節の数え方に倣った上で、自著（1893-94）において十六ないし三十二小節の楽節を提示しているが、これも受け入れがたい。そしてもちろん、四小節の半楽節には完全な楽節の縮小形として特別な意味を認めるなど論外である。なぜなら、これは四小節楽節自体が和声的に閉じているからである。一つの八小節楽節のなかで、前楽節が主調で全終止し、後楽節がまったく新しい調へ進む、など珍しくない。この場合、前楽節を「短楽節」として区別すべきだろうか？否、そのような必要はない。半終止か全終止かが、楽節の関係を決めるのではない。決め手は、主題の内容であり、動機の構造である。これはもちろん、しばしば八小節の境界を超える。そこで我々は、八小節を理想型の単位と見なし、さらに先へ続く長い展開を含んでまとまり、なおかつ、第(8)小節の第(4)小節に対する軽重の関係を逸脱することのないように考えてゆきたい。このような区別は、文章における句読点の処理ときわめて親しい類縁性を持つ。内容の上で関連のある2つの文章にセミコロンを打つかピリオドを打つか、ということと、もちろんまったく同じではない。が、両者はある程度の長さがあり、いずれにせよ句読点によって自然と分節されるとすると、ここはピリオドの方がより良い選択である、と考へたりする。だからこそ私はここで、第(4)ないし第(8)小節に [201] あまりにも明確な特別の概念を結びつけることに何よりも警鐘を鳴らす。ごく一般的には、第(8)小節は紛れもなく第(4)小節への返答なのであり、その重さは優っている。第(8)小節は絶対的・決定的な終止をもたらすものだ、とは必ずしも主張できない。しかしそれでも、バランスの増大によって、返答の部分がより強めに感じられる静止点を導く可能性が高まることは明らかだ。

さて、ここでごく標準的な完全な八小節構造の主題の例をいくつか挙げよう。いずれも、冒頭に上拍がある。（〔原著の〕譜例1、3、8、84、108も参照のこと）

【譜例136a：ベートーヴェン、ピアノ三重奏曲、作品1の3、第2楽章、第1-32小節】

【譜例136b：ベートーヴェン、ヴァイオリンソナタ、作品30の3、第2楽章、第1-8小節】

【譜例136c：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品2の3、第3楽章、第1-16小節】

【譜例136d：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品22、第3楽章、第1-8小節】 [202]

【譜例136e：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品31の1<sup>7</sup>、第3楽章、第1-8小節】

5つの例すべてにおいて、動機と拍の重みとが連動していることが明白である。【136a】では、2つの八小節楽節において、前楽節でも後楽節でも第2の小節動機が第1の直接的な模倣になっており、第2の二小節群が4つの半楽節のいずれにおいても同じ動機をもっているが、第1、2、4半楽節では第2の二小節群で確保される細かい音価での動きに変化している（図式としては、1+1+2、1+1+2となる）。第2楽節は、前楽節と、第1楽節の動機をもういちど模倣する後楽節の間に、ごく短い（【注】=八分音符のas音）大上拍（ゲネラルアウフタクト General-Auftakt）が登場する。これが帰りを導く（このas音は、[203] b音でいったん終止する先行の小節動機にも、2つの第1半楽節とまったく同様に始まる後続の小節動機にも属していない。この音はまさに、最後の半楽節全体へのアウフタクトそのものである。このように断言することにほとんど躊躇いはない）。【136b】では最初の2小節は異なった動機を持っており、直接的な模倣は、第(3)小節と第(4)小節の動機で初めて起こる。第(2)小節が第(1)小節に答えているということは、当初は和声から推測されるだけだったが、そこで初めて確実なものになる。後楽節ではこれに対し、第(6)小節の返答は第(5)小節に向けて動機で行われている（図式としては、2+1+1、1+1+2となる）。動機の模倣は、【136c】ではさらに韻律構造を覆い隠している。ここでは、書かれている各2小節が実際の1小節を成す（二分音符が拍の基準）。しかしまた、和声は同時に、トニックを提示する拍を重たく感じさせる。模倣関係にある小節動機は前楽節では、逆転して、a b、b aの図式になる（第3が第2を、第4が第1を模倣）。とはいえ、第3が第2への返答、第4が第1への返答であると見なすことはできない——こうした配列の逆転はどんな場合にも絶対にあり得ない。拍子の上では突然に始まる（第2および第3動機）がシンクペーションでつかえる。しかしその効果は、その下に登場する第2声部での第1小節動機の模倣によって減じられる。それによって、第(1)および第(2)小節に応答関係があったことに気付かされる。後楽節は、前楽節に一貫性があるだけに一層はっきりと、区切りをつけて入ってくる。各小節動機は2つの同じ構成を持つ内部動機に分割されるからである（図式としては、4+1+1+2になる）。【136d】ではまたしても1+1+2という単純な配列が2つの半楽節に見られる。第2の二小節群の冒頭は似たような始まりである。前楽節で音高が段階的に上がっていき、後

楽節で徐々に下がってくることで、楽節全体に強い統一感が生まれている。最後の例【136e】では、明確に2+2に徹底的して分割されており、それぞれの重い拍にはっきりとした静止状態（二分音符）が設定されている。

徹底して規則的に構成された八小節楽節は、[204]一般にはまったく誤解され、退屈だと思われている。ベートーヴェンのピアノソナタ変ホ長調の冒頭主題を見てみよう。

【譜例137：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品27の1、第1楽章、第1-12小節】

ここでは、十六分音符の細かい音型によるバス声部が解釈を困難にしているので、[205] 私が小節線の位置をずらして、できるだけ判りやすくしておいた。バスの最初の動機は、比較的重い拍への注意を促す。この動機は重いところで終わる。同時に和声の変化がもたらされるので、おおむね次のように聞こえてくることになる。

【譜例138：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品27の1、第1楽章、冒頭】

しかし、四六和音 b-es-g がすでに決定的なドミナン

トの響きとして聴かれるはずで（第3音と第5音への掛留）、すると最初のバスの動機は接続の動機となってこれをたいへんうまく支えている。第2のバス動機は（ジムロックから出した私の校訂版にも示したとおり）低い音のB<sub>1</sub>にまで下がる接続動機だが、あるいは、むしろもっと判りやすいのは、その最初のas音によってまさに頂点に達しているということであり、新たなアウフタクトとしてすでに走り出す。そして、旋律に対してはまさにゲネラルアウフタクトと認識され、再び主音へと戻ってゆく。この移行の意味は、紛れもなく、第(6)-(7)小節のb音に続くB<sub>1</sub>からの2回の開始を導く。

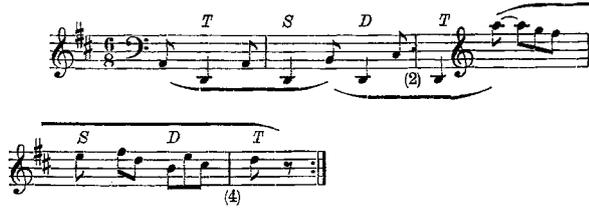
楽節冒頭は、こうした意味づけによって初めて、その展開と一致することになる。【138】のような読み方は、後続の楽節の主題をも我慢できないような方法で妨げ、第(2)・第(4)小節それぞれでゆっくりと上方から下りてくる終止を要求する。しかし、そんなことはほとんど不可能だし、何の得にもならない。また、八分の六拍子ハ長調の中間部分でも、小節線の位置がおかしくなっていることに注意を向けるべきだろう。

ほとんど不可能と考えるべきかどうかはともかくとして、ベートーヴェンのピアノソナタ作品14の2<sup>8</sup>のスケルツォのトリオ主題は、経験上、しばしば誤って演奏される。おそらく、最初にあるゲネラルアウフタクトが理由だろう。しかし、最も主たる原因は、いちばん長い旋律音が軽い拍の上に集まっていること、加えてc音上にバスが留まっていることにある。主題はごく普通に構成され、軽いところから始まっている（【注】=軽い拍はそれぞれ1小節ずつしかない<sup>9</sup>。）

【譜例139：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品14の2、第3楽章、第73-96小節】 [206]

もっと複雑なのは、ベートーヴェンの田園ソナタ作品28終楽章のロンドである。第1楽節では小節線の引き直しが必要であることは間違いない。

【譜例140：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品28、終楽章、第1-4小節】



この半楽節が繰り返された後、リズムは軽い拍を省略して急変し、小節線も正しい位置になる（【140】に直接つなげて、後楽節はもともと次のようになっていた）。

【譜例141：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品28、終楽章、第9-12小節】



(括弧内の回音を付けて反復)

そして、これに続く第2楽節ではドミナントへの転調が起こり、小節線は正しい位置になる。[207] この楽節では分散和音がオクターヴ単位で昇っていくので、

【譜例142：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品28、終楽章、第17小節】



旋律線を追うことが困難になる。簡略化した形で書き出してみよう。

【譜例143：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品28、終楽章、第17-24小節】



【140】と【141】の間で軽い拍が省略されていることを認めないならば、【140】か【141】のいずれかに不可能な終止が生じ、【143】では終止部分で1拍分の三連音符が余ってしまう。ベートーヴェンがこうした軽い拍のエリジョンを熟知していたことは、これから詳しく証明していこう。

【141】と【142】（および【143】）では、【136】-【139】とは異なって、第(1)小節の軽い拍がない。が、両方とも、細分アウフタクトを持っている。我々の次

なる課題は、重い拍から始まる場合のさまざまな可能性を列挙することである。そこで、まさに冒頭第一音の重さの違いが構造にとってどのような意味を持つか、ということを確認しておく必要がある。

第15節の図式<sup>10</sup>を見ると、いずれかのレベルで軽い単位を省略しても、そのすぐ上のレベルでは軽い単位を伴った始まりになることが判る。例えば、【136c】の冒頭を次のように変えてみよう。

【譜例144：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品2の3、第3楽章、第1-4小節】



構造を変えずに冒頭の軽い拍だけを取り除いていくと、【144c】の形になる（もちろん下声部の該当する導入も取り去る）。前楽節全体が拍子通りにすっきりと現れ、後楽節で初めて第2段階の下位の拍に動機がもたらされる〔記譜上の第7-8小節〕。同様に、ベートーヴェンの作品28のスケルツォでも、少なくとも最初の二小節群はこのような長い単位で登場する。[208] 【譜例145：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品28、第3楽章、第1-8小節】



しかしここでは少なくとも、【144c】で割愛された軽い拍はまだ維持されている。より厳密にいうなら、【144b】が【145】に相当する。【136c】と【144a, b, c】の違いを明確にするなら、【136c】は3分割の下をさらに2分割にした動機形成で開始していると言える。

【譜例〔18-4〕】



【136c】では、八分音符の動き（第2段階の分割）で開始し、四分音符の動き（第1段階の分割）と1小節分の音価<sup>11</sup>（付点二分音符）の動きに移行する。【144a】は同様に、四分音符の動きで始まる。これは第2段階の下位分割である。【144b】は1小節単位の動きで開始するが、[209] 第1段階の下位分割にはまだ重い拍への移行と第(2)小節の始まりを導く余地が

与えられている。【144c】は下位分割を塗りつぶしただけでなく、軽い拍を放棄したのであり、第(1)小節の重い拍で始まる。それはつまり、第(2)小節の重い拍に對置する軽い拍で始まる、ということにはほかならない。一つの動きのように書かれているが、時間的には2倍の長さを持っている。こうしたさまざまな開始によって重さが増したり、快活さが減じられたりするが、それは音の長さの伸び縮みからも説明できる。その長さが、冒頭の音の選択を動きの出発点として決定づける。たとえ弱められていた場合でも、重い単位で始まると落ち着いた効果を感じ取れるだろう。八分音符の動きはそのままでも、出だしが重い拍による開始で先延ばしにされているような場合、次のようになる。

## 【譜例146】



細分アウフタクト Unterteilungsauffakt<sup>12</sup>は上のレベルにおけるアウフタクトの省略を補うものである。【141】および【142】では、軽い単位（付点四分音符のアウフタクト）が省略され、代わりに八分音符1個分の細分アウフタクトが置かれている。従って、八分・四分・八分 | 四分（【142】では十六分音符）という形の動きが現われる。ベートーヴェンが【140】と【141】の間で軽い拍を隠してしまっていなければ、【141】は完全な付点四分音符で始まっていただろう。

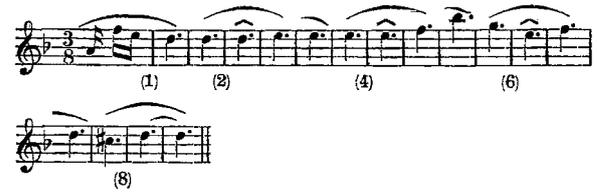
## 【譜例147】



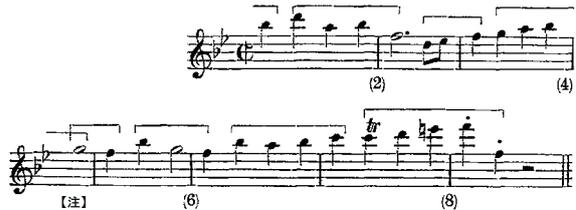
すると、リズムは妨げられることなく先へ進むが、【141】はそれによってエネルギーを得るところか失ってしまうだろう。次の八分音符の先取り（たとえば [210] 続くシンコペーションの  $a^2$  を伴う音など、【147a】を参照）があつて初めて、効果を弱めることなくリズムが完全になるといえよう。

重い単位から始まる例（細分アウフタクトを持つもの・持たないものを含め）をいくつか挙げ、これまでの記述を確認しておこう。判りやすいように、和音のフィギュレーションは簡略化して示す。

## 【譜例148a: ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品31の2、第3楽章、第1-16小節】



## 【譜例148b: ベートーヴェン、ピアノ三重奏曲、作品97、第1楽章、第1-8小節】



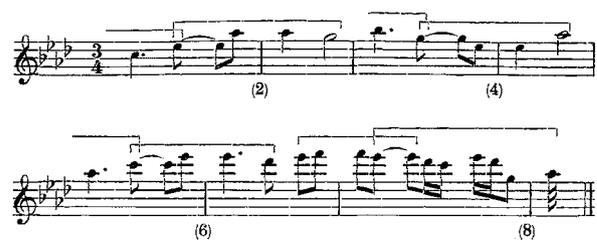
## 【譜例148c: ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品31の1、第2楽章、第1-8小節】



## 【譜例148d: ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品109、第2楽章、第1-8小節】 [211]



## 【譜例148e: ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品110、第1楽章、第5-12小節】



【譜例148f: ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品106、第3楽章、第2-9小節】



【譜例148g: ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品106、第2楽章、第10-17小節】（【148f】の続き）



これらの主題の構造はほとんどが「後期ベートーヴェン」のものだが、ごく普通形で判りやすい。冒頭で軽い拍を欠くと、ひじょうに決然とした、おちついた始まりになり、広がりのある終わり方の可能性が生まれる。【148c】では、ベートーヴェンは【212】優美なアウフタクトで長い静止状態に橋渡しする。【148b】は主和音の四六を第(4)小節に置き、第(5)小節で解決する（【注】）。第(6)小節でこれが模倣されるので、最初のg-f音には二重にスラーがかかり、前楽節には終止として、後楽節には最初の小節動機として属している。このケースは本稿の中でもおそらくかなり特殊だ。動機の模倣によって、【148a】と【148c】は2+2+2+2、【148b】、【148f】、【148g】は2+2、1+1+2、【148c】は2+2+4、【148d】は1+1+2、1+1+2となっている。

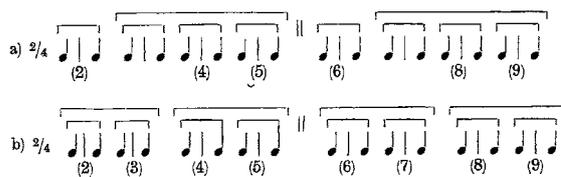
さて、ここでもういちど強調しておいてもしすぎることはないと思うが、本節で取り上げた形式の完全な八小節の楽節はきわめて頻繁に見られるものだ。単純な八小節構造からの逸脱には当然ながら大なる可能性があり、以下の節で紹介するが、だからといって、厳格なシンメトリーを維持する八小節楽節の根本的な重要性、およびその特別な優位までもが見過されてはならない。作曲の領域には反形式主義の前衛の論客がおり、激しやすい輩（たとえばザイデル Arthur Seidl (1863-1921)）が、楽節構造の図式主義からの解放についてさかんに発言しているが、あの手合いは自分が何をしているのか判っていないのだろう。彼らはそれによって、現代の道徳に反し、暴力的に自然を否定して回っているのである。調性の呪縛から逃れうる

作曲家はきわめて少ない。彼らは和声をひたすら隠そうと努め、音楽の経過に意味を持つ、健全な調の秩序の自然な要求を嘲ろうとする。あるいはまた、楽節を形成する軀から逃れうる作曲家も稀だ。彼らはわざと楽節を終わらせないでいたり、自然なバランスを無理に引きのばしたり縮めたりして虚しい操作を試みる。この種の喧伝家が新たに真実を教えてくれたと恩義を感じる作曲家はいない。彼らは魚を陸に揚げて泳げと命じているようなもの、鳥の羽をむしって飛べと命じているようなものだ。否、リズムの大きな形式は発展の喜びを称えることであり、これを自由に操作するには、典型的な基本形式を無視するのではなく、ただ基礎を学び身につけるのみである！まさこの意味において、以下、本書の結論を理解して頂きたい。表現を高めたいと望む作曲家は、リズムの秩序がたどる標準の軌道から大きく逸れようとする。そのとき彼は絶えず、望むと望まざると、単純な基本型をはっきり意識している。そして時に、一見すると無定形リズムがそこに生じるとも、それが芸術的に無意味でなければ、いつでも基本型の逸脱とみなされ、基本型との関係によって独自の美的価値を持つようになるのである。

#### 19. 第(2)小節からの開始

さて、楽節構造論の領域で重要な一步を踏み出そう。次のような例を考えてみる。主題を開始する拍が、【136】のようにすぐ後に続く拍ではなく、あるいは【148】のように2つ後の拍でもなく、さらに離れたところ、すなわち3つ以上向こうの拍で、2小節が過ぎてからようやく応答を見出すような場合、どうなるだろう。開始となる重い拍は、第(2)小節の性質もっていることになる。この意味は八小節の経過を図示してみるとすぐに判る。第(1)小節の代わりに第(2)小節から始まり、そのまま先も同様に続けるとすると、終わりの部分に第「(9)」小節が生じる（もういちど、二拍子の図式だけ挙げておく。三拍子は重い四分音符に代えて二分音符を配置すれば想像しやすい。）

#### 【譜例 [19-1]】



【214】このタイプの構造を楽節全体ないし楽節同士の連結で実践するには2つの選択肢がある。すな

わち、(a)半楽節の終わりを第(5)（場合によっては第(9)）小節まで拡大するか、(b)第(2)および第(6)小節に長い終止があって、その所為で軽い小節全般が前の小節にくっつくか（<sub>0</sub>3, <sub>0</sub>5, <sub>0</sub>7, 9）。(a)のばあい、より大規模になり、不完全な動機と余剰の動機の交代が二拍子にびたりと合う。

【譜例〔19-2〕】



重いところから始まると、その動機は必然的にアフタクトと女性終止になる。そして、次の動機はアフタクトを失う。(b)になるためには、下のレベルの分割で同じ長さのものが、終止のところまで弱拍を吸収していく。この場合、動機は細分アフタクトを維持する。

【譜例〔19-3〕】



いくつか簡単かつ明解に判断できる小さな例で練習し、より大きな理解に役立てよう。

【譜例149a：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品28、第1楽章、第1-8小節】



【譜例149b：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品10の2、第1楽章、第19-22小節】 [215]



【譜例149c：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品10の3、第3楽章、第1-8小節】



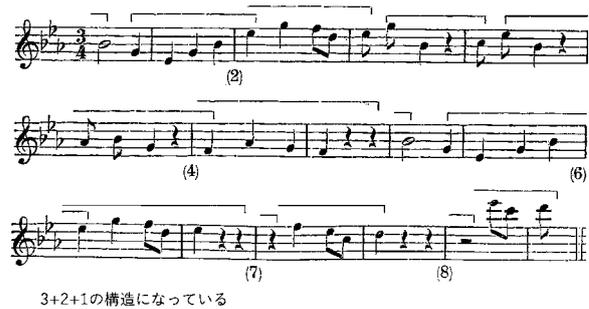
【譜例149d：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品10の3、第3楽章、第55-62小節】



【譜例149e：ベートーヴェン、ヴァイオリンソナタ、作品96、第2楽章、第1-8小節】



【譜例149f：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品7、第3楽章、第1-16小節】



[216] これらの例の中で特に【149c】と【149f】では、終止がはっきりとした接尾動機 Anschlußmotiv へと発展するので、まさに今とり組んでいる問題が生じている。また【149f】は大胆きわまりない休符を動機のクレシェンド部分（第(3)-(4)小節）に持っていることが目をひく。ここで重要なのは、重みの違いを確実に感じ取ること、動機の重点をはっきり見極めること、すなわち、強弱（デュナーミク）の発展可能性 dynamische Potenz の増減である。それでこそ、アフタクトと終止に従って、動機の輪郭を正しく描くことができるようになる。強弱の発展可能性というのは、場合に応じて不協和音やシンクペーションなどで特別に音を強化し、強弱として効果を発揮するような外観をとりうるということで、時には緩急（アゴーギク）の変化だけで、動機の境界線がもつニュアンスを維持できる。例として、【149a】は第2小節の長いa音の開始をアフタクトではなく強拍と感じている限りは完全な誤りである。同様に【149d】も、2つめの小さ

い動機を（模倣がひじょうに近接しているからといって）最初の動機への応答とみなすのは誤りである。これは、追伸 Anhang と理解すべきだ（和声の動きから、これは必定である）。【149f】はすでに述べたとおり、動機のアウフタクト位置の休符、第2の二小節群での小終止、また特に第(7)-(8)小節で主要動機が完全に中断され、終止が付け足されるだけ（接尾動機）という「休符動機 Motivpause」ゆえに、ベートーヴェンのもっとも巧みな作法といえる。このように正しく読み取り、たとえば楽譜の最初の小節を弱拍と間違ったりしなくなれば、進歩のしるしである。例を詳細に研究してみることをお奨めする。若きベートーヴェンの豊かなリズム感がよく判ることと思う。

一つ上のレベルにおける同様の現象、すなわち【217】先行する重い拍に本物の軽い拍が接続するものを示しておこう。第(2)小節からの開始に拘らず八小節になっている<sup>13</sup>。

【譜例150a：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品17の3、第1楽章、第46-53小節】

【譜例150b：ベートーヴェン、ヴァイオリンソナタ、作品12の1、第3楽章、第77-84小節】

【譜例150c：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品2の1、終楽章、第79-94小節】

【譜例150d：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品2の3、終楽章、第1-15小節】 [218]

【譜例150e：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品2の3、終楽章、第103-110小節】

【譜例150f：ベートーヴェン、ヴァイオリンソナタ「クロイツェル」、作品47、第3楽章、第62-29小節】

【譜例150g：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品27の1、第2楽章、第25-40小節】

【219】【150d】の第2楽節は第(9)小節までの終止が拡大していないが、その代わりに、1小節分の終結動機が何度も繰り返される。特筆すべきは【150c】で、

ここで与えられた形ですぐには登場せず、後になって出てくる。また最後にも再び、第(8)小節上の短い男性終止で出てくるが、これは、次の楽節が第(1)小節を必要とするためである。この主題が（展開部ではなくトリオのように）最初に登場する際の姿は、第2の二小節群を重複させ、2回目ようやく des 音に到達する。この挿入がリズム構造の理解を少なからず困難にしている。

【譜例151：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品2の1、終楽章、第59-68小節】



二小節群の2回目の反復では、和声（ドミナントに代えてサブドミナントに）変化していることも、わかりにくさの原因である。むしろ、第1の二小節群〔(1)-(2)〕が反復されていると考えた方が、判りやすいかも知れない（第1二小節群を示す最初の es 音は1オクターヴ上に引きずり上げられる）

【譜例152：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品2の1、終楽章、第59-63小節】



〔220〕あるいは第3の二小節群〔(5)-(6)〕がサブドミナント和音を確定する、と考える。

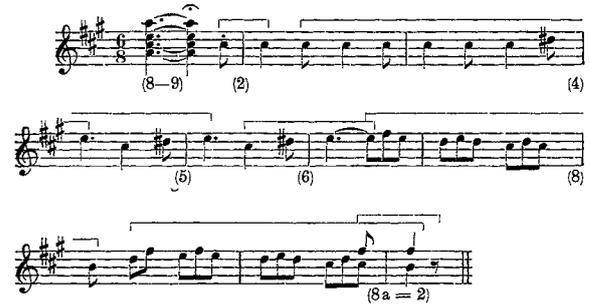
【譜例152a：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品2の1、終楽章、第62小節】



ベートーヴェンがあとで、【150c】のような単純で完結した形に書いていなかったとしても、当然ながらその形に気付いて、共通する要素をすぐに指摘することになっただろう。

クロイツェル・ソナタ終楽章は、第二主題（【150f】）のみならず第一主題も第(2)小節から始まり、多数の軽い拍が後ろにくっついていく。フェルマータ付のフォルテの和音が先発する（長さは丸々1小節分引きのばされる）ことや、次の楽節（ピアノによる主題）にすぐに引継がれる2小節間の終結の確保 *Schlußbestätigung* などが、構造の把握をややもすれば困難にしている。

【譜例153：ベートーヴェン、ヴァイオリンソナタ「クロイツェル」、作品47、終楽章、第1-10小節】

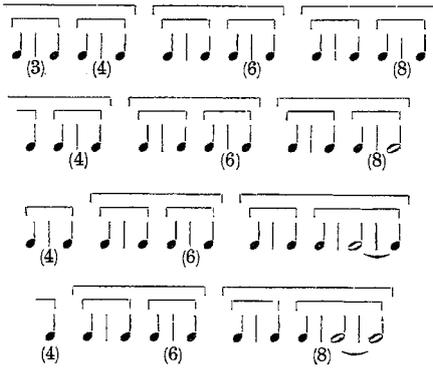


第(2)小節から始まる楽節は、接尾動機の発展を促す、ということが上記の例より明白であろうし、本書全般で確かめられるだろう。

## 20. 第2二小節群からの開始

1曲ないし1楽節を開始する音価は、第(2)小節を遙かに超えて成長することがある。正確には、第1の重点とその〔221〕応答との距離、すなわち最初の重点が軽いところになるような関係の音（何故なら実際の構造はつねに重点で終わるのだから）との距離は、記譜上の2小節より伸びて、4小節に及ぶことがある。従って開始の重い拍は第(4)小節とみなされねばならない。しかしもちろん、この第(4)小節はあらゆる長さのアウフタクトを伴って登場することが考えられる。1拍（三拍子なら2拍）のアウフタクト、細分アウフタクト、あるいはまた実際の丸1小節分のアウフタクト、付随する第(3)小節などのほか、この第(4)小節は同時に自身のアウフタクトも持ちうるので、可能性としては前節で述べたようなものとのあいだにあらゆる中間形態がある。これから取り上げる新しい形については、簡潔に、第2二小節群からの開始と呼ぶことにしよう。つまり、細分アウフタクトを別にすれば、第1二小節群をもたずに始まる楽節の形の可能性は次のようになる。（第(8)小節を超える部分については扱わない。八小節構造に追伸が付くケースはごく稀だからだ。きわめて不完全な韻脚が何度も次々と出てくるような場合でさえ、作曲家はむしろ、欠損をそのままにしておくことを好む。）

## 【譜例〔20-1〕】



もちろん、このように図示したところで、和声その他の理由から、ここまで見てきたように軽い拍が後ろへ引っ張られる可能性が充分にある。同時に、拍や長さなどを更に自由に細分する可能性も [222] 開かれる。驚くまでもなく、この種の設計はそれほど頻繁に起こらないが、第(4)小節の重点の開始直後の形にもっともよく見られる。それは、上のレベルの重点(第(8)小節)を先取りする場合とあまり変わらない。例えば譜例【153】に示したとおりであるし、またこれからいくつかの例を挙げていこう。ともかく、いずれにせよ、最初の四分の一が欠落している楽節に楽曲全体の構造が左右されるような場合がある。ここで《平均律クラヴィーア曲集》から2つの例を挙げる。両方とも明確に、4小節で応答するような最初の2小節部分が欠落しており、そこで第(3)-(8)小節と考えた場合にのみ完全に理解できる。

【譜例154a：バッハ、《平均律クラヴィーア》第2巻、第10番、フーガ】



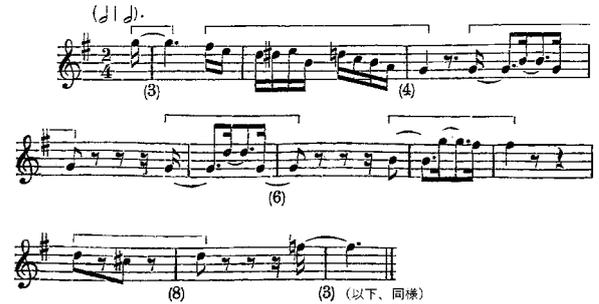
【譜例154b：バッハ、《平均律クラヴィーア》第2巻、第24番、フーガ】平均律第2巻、第24番、フーガ



この形は、フーガ様式に用いられるのみならず、ベ-

ートヴェンのピアノソナタ作品31の1にも見られる。

【譜例155：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品31の1、第1楽章、第1-12小節】



[223] 第2二小節群で始まる楽節は必ず最初の2小節〔(3)と(4)〕に何らかの強勢を伴い、完全な後楽節では内容になにやら勿体ぶった説明を加えることになる。単刀直入に言えば、不完全な前楽節は上のレベルの重点に急いで到達するが、これに対応するためには、後楽節は倍以上の時間を要する。いささか回りくどい説明(字義通り、開陳、解釈)が、縮小された前半分に応答する終止部分全体にふさわしい。反対に、短くまとめられた応答、たとえば前半分が完全な楽節で結びを半分(第(7)-(8)小節を)圧縮した半楽節にする場合については、きわめて特殊で稀なことではあるが、後で紹介することにして。短すぎる前楽節や後楽節の多くは、別の意味で完全な八小節構造に還元できる。(第28節参照)

第(4)小節から直接はじまるのは(アウフタクトがあったとしても)、なにか主張をしてそのあとに裏付けを続けるようなものだ。これまで述べたとおり、このような始まり方は効果の上では第(8)小節からの開始と非常によく似ている。しかしもちろん、続きがどのような長さをとるかによって、それとは明確に異なってくる。比較的ちかいは、1個の完全な楽節の第(8)小節に続けて4小節にまとまった追伸 Anhang がつく場合だろう。とはいえ違いはやはりこの上もなく明らかである。

ここで、第(4)小節からの始まり方について、バッハのフーガ主題と、ベートーヴェンのソナタ第1楽章の2つの冒頭を見ておこう。[224]

【譜例156a：バッハ、平均律クラヴィーア曲集第2巻、第15番、フーガ、第1-6小節】



【譜例156b：ベートーヴェン、ピアノソナタ「月光」、作品27の2、第1楽章、第1-5小節】



【譜例156c：ベートーヴェン、ヴァイオリンソナタ、作品12の1、第1-5小節】



完全な八小節でありながら第(4)小節から始まる場合の好例は、モーツァルトの弦楽四重奏曲ニ長調 K. 575である。最初の2つの楽節とその追伸、およびこれに続く完全な八小節の普通の楽節（(1)-(8)）を例示する。これらはフレージング論で議論となりながらも、残念ながら音楽家たちはめっちゃめっちゃな読み方をし、上のレベルの重点を別のところへ置くようなリズムの取り方をしている。一般によく行われる間違った数え方を、小節の中央上部に数字で示し、構造上の正しい区切りは、これまでと同様、小節線の下に書込んだ。

【譜例157：モーツァルト、ヴァイオリンソナタ、K. 575、第1楽章、第1-25小節】

[225] いかにかこのようなリズムの取り方が大間違いであるかがはっきりしたことと思う。この曲はまた特に良い例である。なにしろ、4小節ごとに【157】に示したの後も引き続き）テクスチャが変化するので

ある（第1-4小節は一貫して3声、第5-8小節は1-3声のあいだで変動、第9-12小節は一貫して4声、第13-16小節は1-3声の間で変動）。誤った数え方は見かけ上さも正しそうに見えるが、あり得ないことがすぐに判る。たとえば、最初の4小節は一貫して3声だが、これが第5小節にまで飛び出している。第9-12小節の4声部でも同じことが起こっている。スラーと下部に書込んだ小節番号が示しているとおりの正しい意味について、1-4とひとつ覚えの数字付に対して弁護する必要はないだろう。その対置はしかしおそらく、これまで自分がどのようにそれに聞き慣れてきたかに気付くためには、無意味でも迷惑でもないだろう。

[226] 21. 後楽節からの開始（突発型 ex abrupto の開始）

すでにこれまで何度か述べてきたが、現行の拍子記号による楽譜においては、かつて、楽曲の冒頭がアウフタクトで始まることは珍しかった。7つのトレント写本に含まれる15世紀前半の音楽1585曲の主題目録（『オーストリアの音楽遺産 *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*』第7年巻 [第14-15巻] (1900) 所収）を見ると、とりわけバンショワの新しさが目を引く。あるシャンソン（《なんと愛らしい君のまなざし *Vostres doux regart*》）ではすべての声部の始まりに休符を置き、冒頭をアウフタクトにしている。16世紀にもごくふつうに、主題をアウフタクトで考え、曲の経過の中でもアウフタクトを維持し、始まりの音をプレヴィス1個分引き延ばして開始した。こうした古い慣習をユーモアを交えて引用した例として、ハイドンの弦楽四重奏曲ハ長調（P.-Nr. 58）冒頭がある。

【譜例158：ハイドン、弦楽四重奏曲、作品54の2、Hob.III:57、第1楽章、第1-9小節】

【譜例159：ハイドン、弦楽四重奏曲、作品54の2、Hob.III:57、第1楽章、第1-9小節、リーマンによるアウフタクトのリダクション】

同様の例は、ベートーヴェンの最初の弦楽四重奏曲作品18の1のアダージョにもみられる。八分音符3つ分、あるいは十六分音符3つ分のアウフタクトが、次のように拡大されている。[227]

【譜例160：ベートーヴェン、弦楽四重奏曲、作品18の2、第2楽章、第2-5小節】



16世紀の慣習をはるかに凌駕してなんと素晴らしいアイデアだろうか。真に古い慣習の残照としては、バッハでかなり頻繁にみられる。本当の主題の展開が始まる前に、小節の冒頭を増強するのは、たとえば三声のインヴェンションにある。

【譜例161：バッハ、シンフォニア第3番、第1-3小節】



(三声のインヴェンションでは同様に、第1、4、5〔原著〕譜例90参照)、7、8、9、14番、二声のインヴェンションでは第5、7番がある。) ヘンドルの《調子のよい鍛冶屋》変奏曲でも、冒頭で先行する低いE音は、アウフタクトを準備ないし明示するため前に押し出された重点のように聞こえる。

【譜例162：ヘンドル、組曲第5番、変奏主題、第1-2小節】



このように、一つ上のレベルの重点(第8小節)を強調するための単音に始まり、さまざまな形を取りながら、細部まで仕上げを施された導入部分へ成長していく。そのすべては本来の冒頭を準備するために存在する。すなわち、その引き立て役となり、そのリズムの正しいとらえ方を保証することになる。終止の効果が同時に開始の音価を準備するような形も含めると、この種のものは相当数にのぼる。厳密には最後の章で扱うべき内容だが、考えるまでもなくすぐに判るように、それは楽節の連結ではなく、ある楽節の開始準備に関わる問題である。

[228] さしあたり、当該の楽節が開始する前の楽節で終わりと始まりが一致しないもの、すなわち楽節がまるごと前に置かれているような導入部 Einleitung は、考察の対象外とする。これらの内的な特質については

先行する章ですでに言及したか、後の章で詳述する。ここではもっぱら、長くても半楽節の拡大に留まるような先行部分 *Vorausschickung* を検討したい。「突発型」開始、いわば、終止型の中から音楽が新たに生じるような開始の好例は、ヴェーバーのソナタ第1番作品24冒頭にみられる。

【譜例163：ヴェーバー、ピアノソナタ第1番、作品24、第1楽章、第1-5小節】



これこそまさに、きわめてエネルギッシュな結び方である。調的にはまったく曖昧な減七和音(cis-e-g-b)が耳に飛び込んでくるが、これがハ長調の下属調の並行調と考えられる状態で4小節つづく。同じような形は、ショパンのト短調のバラード冒頭にもある。ショパンの楽譜ではもちろん、8ないし9小節がきちんと埋められている。しかし一見して、それらの小節が小節ではないように見える。ラルゴの導入部分を私なりに書き直してみるとしよう。奏者の自由だが、ショパンが書き残した音価の通りに演奏されることは、まずない。

【譜例164：ショパン、バラード第1番、作品23、第1-9小節】



この楽節はモデラートの最初の動機で締めくくられる。シューマン《謝肉祭》の〈コケット〉は、たいへん判りやすい曲と思われている(私のみるところまったく判りやすい作品ではない)が、ともかく冒頭を2小節単位の突発型カデンツ *ex abrupto-Schlussbildung* と考えることができる。

【譜例165：シューマン、《謝肉祭》、作品9、〈コケット〉】



つまり、この曲は第(7)小節から始まっているわけだ。

ベートーヴェンの交響曲第1番も同様に突発型の開始をする。和声もそれを示している。最初の4小節を記譜上の第5-8小節の主旋律の基準（四分音符を基準の拍 Zählzeiten と見なす）で測ると、紛れもなく八小節楽節となり、実際の8小節と一致することになる。しかしそうはいかない。なぜなら、音楽は二分音符でしか動いていないし、上位の単位だとしても分割は不可能で、終止直前まで四分音符の動きがまったく出てこない。言い換えれば、実際には第(5)-(8)小節しかないのである。

【譜例166：ベートーヴェン、交響曲第1番、第1-4小節】



[230] 3回の終止型が先行部分があり、その最後を第(8)小節にして最初の小節と読み替える形（私のフレーズング・エディションではまだ扱っていない）は、モーツァルトのハ長調のソナタ第1番（K. 279）に見られる。

【譜例167：モーツァルト、ピアノソナタ、K. 279、第1楽章、第1-6小節】



上のレベルの重点を先行させる好例としては、シューベルトがある。

【譜例168：シューベルト、即興曲、作品90の1】



近代的な交響曲の揺籃期（シュターミツ、リヒター、フィルツ）に大変に好まれた先行部分は、本来のアレグロの第一主題が始まる前に、いわば沈黙を作るためにフォルテを鳴らす。ハイドンも、ト長調の弦楽四重奏曲（PN75）で用いている。

【譜例169：ハイドン、弦楽四重奏曲、作品76の1、Hob. III: 75】



【参考文献】

Hunnicut, Bradley Clark. *Hugo Riemann's "System der musikalischen Rhythmik und Metrik", Part Two: A translation preceded by commentary*. PhD, University of Wisconsin/Madison, 2000.

Riemann, Hugo. *Vademecum der Phrasierung*. 3. Auflage. Leipzig: Max Hess, 1912. (*Max Hesses illustrierte Handbücher*, 16)

Riemann, Hugo. *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903.

<sup>1</sup> リトミックとメトリックについては本書「導入」(p.7-8)のほか、『便覧』第3版(1912)「導入」でも「長短の混合(リトミック)と諸音のさまざまな重さの絶えざる変化(メトリック)」と簡潔に定義されている。cf. Riemann 1912, p. 14.

<sup>2</sup> 原文は「ペリオード Periode」。従来、「楽段」あるいは「大楽節」とも訳される。「楽節 Satz」が「前楽節 Vordersatz」、「半楽節 Halbsatz」、あるいは「楽節形成法 Satzbildungslehre」など熟語を作りやすいのに対し、「Periode」はほとんどの場合に単独で用いられ、八小節の完全な楽節を指す。とはいえ、この意味では単独の「Satz」も同様であるので、本稿では「楽節」に統一する。

<sup>3</sup> 時価 Zeitwert とは字義通りでは、タイミングによって、あるいは時間を経ることで変動する価値のこと。ここでは、楽節内の時間的な配置によって「重さ」が変わることを意味している。

<sup>4</sup> Zeit と Wert はリズム上のまとまりを指すが、あまり区別せずに用いられている。本稿では文脈に応じて「拍」、「部分」、「単位」なども訳す。

<sup>5</sup> 英訳を行った Hunnicutt は、「重い拍」を Thesis、「軽い拍」を Arsis と訳している。ただし、リーマンはこの語を一度も用いていない。

<sup>6</sup> Schluß は「終止」、特に和声の「終止型」を意味する言葉だが、リーマンはしばしば、フレーズのまとまりと同じ意味で用いていると考えられる。

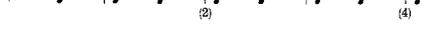
- 7 原著諸例のキャプションに「Op. 28」とあるが、譜例と合っていない。
- 8 原著本文中に「作品14の1」とあるが、【139】とは合っていない。
- 9 この例では韻律上の1小節は記譜上の2小節分に当たるが、第(1)、(3)、(5)小節は半分の1小節分しかないことを補足説明している。
- 10 リーマンは2分割と3分割の組み合わせを網羅的に9通り列挙している。参考までに、すべてのレベルで2分割の「A」の図式を示す。

## 【譜例〔15-A〕】

A. 全レベルが偶数拍子の場合

下位分割 第2レベル  $\frac{3}{4}$  

下位分割 第1レベル  $\frac{3}{4}$  

基準の拍  $\frac{3}{4}$  

基準の拍の2倍 C 

基準の拍の4倍  $\frac{3}{4}$  

- 11 原文は「Zählzeit」。本稿では文脈に応じて「拍子」とも訳す。これに対して1拍の基準となる時間単位は「Schlagzeit」である。たとえば、四分の三拍子において、Zählzeitは付点二分音符、Schlagzeitは四分音符。
- 12 直訳すると「下位分割アウフタクト」。1つレベルの低い（細かい）分割で上拍を加えることから、「細分」とした。
- 13 Hunnicuttは【150】でのいくつかの印刷ミスの可能性を指摘している。特に(9)は少し後ろにずらしてスラーの外側にかかれるべきとし、根拠として、リーマンのベートーヴェンの分析書でも(9)にスラーがかかっていることを挙げている。cf. Hunnicutt 2000, p. 227, FN19.

(2017. 1. 12 受理)